



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

49 | Automne/hiver 2017
CRITIQUE D'ART 49

L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals

Clélia Zernik



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27147>

DOI : 10.4000/critiquedart.27147

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2017

Pagination : 85-104

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Clélia Zernik, « *L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals* », *Critique d'art* [En ligne], 49 | Automne/hiver 2017, mis en ligne le 21 novembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27147> ; DOI : 10.4000/critiquedart.27147

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

EN

L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals

Clélia Zernik

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le texte de Clélia Zernik « L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals » est le fruit d'une collaboration originale entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*, qui ont décidé ensemble de créer un nouveau format d'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique.

Cette aide, inaugurée en 2016 et faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, s'inscrit dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international, initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ainsi, pendant un cycle de trois ans ont été mis en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

Si la première lauréate de l'aide à l'écriture critique, Julie Crenn, s'était rendue en Afrique du Sud pour examiner les scènes artistiques africaines vues par les femmes artistes¹, Clélia Zernik s'intéresse ici tant aux œuvres qu'au cadre dans lequel elles sont montrées, dans cette passionnante enquête sur les festivals d'art contemporain dans le Japon d'aujourd'hui. Sans succomber à la facilité d'une approche comparatiste, ses descriptions attentives conduisent les lecteurs à faire l'expérience de ces manifestations de près, afin de découvrir graduellement leur singularité. Cet article montre en effet de manière convaincante que loin de circonscrire un champ restreint aux seuls initiés de l'art contemporain, ces festivals structurent au Japon à la fois des territoires géographiques et des espaces sociaux, dans une temporalité qui est celle de la durée, du temps lent du partage. Bonne lecture !

Elitza Dulguerova, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIIIe au XXIe siècle, INHA, et Vincent Gonzalvez, Responsable du pôle arts visuels et architecture, Institut français



The Echigo-Tsumari Art Triennale - Akiko Utsumi, *For Lots of Lost Windows*, 2006 © H. Kuratani

- 1 Une carte en poche qui décrit tous les itinéraires (bleu, rouge, vert), avec les haltes recommandées notées de 1 à 38, et surtout les diverses options de restaurants avec le descriptif complet des spécialités locales, le visiteur du Japan Alps Art Festival 2017 s'étonnera de se retrouver au sortir de la gare de Shinano-Omachi entouré de promeneurs en chaussures de montagne et sac à dos de randonnées, foule constituée essentiellement de femmes, de couples âgés ou de familles. Rien ici n'évoque les grand-messes d'art contemporain comme Venise ou Kassel, et le défilé des professionnels, journalistes, collectionneurs fortunés... qui les accompagne. Tout le monde semble ici préparé à une grande sortie de classe, dont chacun griffonne les étapes sur la précieuse carte.
- 2 Le Japan Alps Art Festival de Shinano-Omachi est l'un des près de deux cents festivals d'art qui ont lieu chaque année au Japon. Le phénomène rencontre depuis une dizaine d'années un immense succès au point que l'on évoque un « festival *bubble* » à la japonaise. Ces festivals d'art contemporain qui se multiplient d'année en année dans les différentes municipalités du Japon développent un concept inédit au croisement du tourisme de masse et de la manifestation élitiste d'art le plus contemporain. Ils associent gastronomie, histoire des territoires et rassemblement populaire. Ils proposent une expérience unique de dépaysement, un programme de vacances complet, une offre touristique originale. La confusion des genres atteint son comble quand dans le catalogue du festival s'entremêlent les différents choix de *ramen*, le prix des cours de canoé-kayak et la dernière œuvre de Christian Boltanski ou de James Turrell.

- 3 Comment comprendre le développement exponentiel de cette forme de manifestations artistiques dans le contexte spécifique de l'art contemporain japonais ? Comment apprécier son hybridité ? N'est-ce qu'une opération commerciale ou au contraire un nouvel espace de création pour les artistes ? Entrer dans le détail des programmations de ces festivals permet de constater les limites de la formule, mais aussi le renouvellement et la fraîcheur de propositions qui n'auraient pu voir le jour nulle part ailleurs. Ces festivals deviennent un microscope particulièrement fin pour cerner les inflexions d'un art très contemporain vis-à-vis duquel précisément nous avons peu de recul².



The Echigo-Tsumari Art Triennale - Jean-Michel Alberola, *Little Utopian House*, 2003 © Anzai

4 Festivités artistiques

- 5 Le mot « festival », utilisé en japonais, est un terme aux connotations occidentales. Le mot japonais *matsuri* est réservé à des festivités en l'honneur des dieux, qui sont rattachées non pas tant à des dates qu'à des localités, puisque chacune a son calendrier propre. Le « festival » d'art contemporain japonais reprend à la tradition du *matsuri* l'inscription locale et la dimension festive, participative et populaire. C'est ainsi que Nicolas Bouvier évoque les *matsuri*, « fêtes où tout le monde est véritablement fondu dans la même attente et le même sentiment et où vous chercheriez vainement une personne qui ne soit pas "dans le coup". »³ Le *matsuri* est l'expression d'un consensus social qui ne laisse pas de place à la critique, à l'évaluation ou au débat. L'occidentalisation du terme introduit un métissage des connotations et évoque à la fois une grande manifestation artistique à l'occidentale et la fête où une localité se réunit pour manger, danser et jouer ensemble. C'est sans doute cette jonction des deux sens qui rend certains aspects des festivals d'art japonais inédits et parfois difficiles à interpréter pour le critique occidental.
- 6 Les différents festivals artistiques japonais se développent à partir d'installations muséales. C'est le cas notamment de la Triennale de Setouchi qui s'est rendue célèbre pour les architectures pérennes qui en sont devenues le symbole (éclipsant les œuvres

éphémères des 240 artistes qui se sont éparpillées lors de la troisième édition en 2016 sur douze îles de l'archipel de la mer intérieure) : le Chichu Art Museum, conçu par Tadao Ando sur l'île de Naoshima, accueille des œuvres de James Turrell, Claude Monet et Walter de Maria, en un labyrinthe qui croise vues lumineuses sur le ciel et pénombre quasi religieuse ; dans le Inujima Seirenscho Art Museum de l'architecte Hiroshi Sambuichi, l'artiste Yukinori Yanagi tisse l'héritage littéraire et politique de Yukio Mishima avec l'histoire du passé industriel de l'île ; le Teshima Art Museum, dont l'architecture est signée Ryue Nishizawa, recueille quant à lui l'œuvre poétique et minimale de Rei Naito. De la même manière, le festival d'Echigo-Tsumari rayonne autour du Musée d'art contemporain KINARE, et le festival de Sapporo autour du parc historique Moerenuma et de son musée, célèbres pour les pièces de l'artiste américano-japonais Isamu Noguchi.

- 7 Cependant, à partir de ces installations permanentes, le festival se développe comme manifestation consciemment multi centré et protéiforme. La Triennale de Yokohama 2017 affichant délibérément cet éclatement de la manifestation consacre précisément une journée de colloque à cette nouvelle forme d'événements artistiques, qui connaît un succès croissant au Japon, mais qui tend également à se répandre en Asie⁴. Il nous faut donc revenir sur l'origine de ce format unique et sur ses spécificités.



The Echigo-Tsumari Art Triennale, Ilya & Emilia Kabakov, *The Rice Field*, 2000 © Osamu Nakamura

- 8 **Tourisme artistique et art social**
- 9 Si on observe que les festivals d'art contemporain se sont multipliés à partir de la catastrophe de Fukushima en 2011, leur épanouissement est bien antérieur et date du contrecoup de l'explosion de la bulle économique et du sentiment de fragilité engendré par le tremblement de terre de Kobe et par l'attaque au sarin dans le métro de Tokyo en 1995. A l'origine de cet engouement, se trouve l'initiative personnelle et singulière d'un homme, Fram Kitagawa. En 2000, après plusieurs années de tractation avec les populations locales, il inaugure un festival d'un nouveau genre, la Triennale d'Echigo-Tsumari, dans la région de Niigata, située au Nord de Tokyo. Cette région, caractéristique du Japon rural, souffrant d'un fort déclin démographique, connaît les plus importantes

chutes de neige du pays et par conséquent souffre d'enclavement. Pensé afin de revitaliser cette région, la Triennale d'Echigo-Tsumari, qui s'étend sur 760 km² (pour seulement 100 000 habitants), cherche à rendre la localité à nouveau attractive, en y concentrant un afflux d'investissements et de visiteurs. Mais l'art n'y est pas uniquement conçu comme l'instrument social et économique d'une redynamisation rurale, Fram Kitagawa développe parallèlement sa conception artistique en opposition à ce qui triomphe au même moment dans les grandes métropoles modernes (le Musée Mori au 52^e étage de la tour du même nom à Tokyo, les réussites commerciales de Takashi Murakami, ou la célébrité virale de Yoshitomo Nara). Selon Fram Kitagawa, la visite du festival d'Echigo-Tsumari se fait lentement, en raison des distances immenses à parcourir et du caractère reculé et caché, délibérément difficile d'accès des œuvres d'art. Ici le visiteur, tout comme le professionnel de l'art, prend son temps, se confronte aux déconvenues propres à cette immense « chasse au trésor impossible »⁵. La visite suppose plusieurs jours de trajet sur des chemins de montagne tortueux qui se perdent dans des sentiers forestiers, où le curieux doit s'armer d'une clochette pour faire fuir les ours, avant d'atteindre enfin l'une des cent cinquante expositions programmées par le festival. Du festival, on ne pourra pas « faire le tour » : l'« art lent », nous dit Fram Kitagawa, est le remède à la « maladie » engendrée par la rapidité consumériste de notre mode de vie urbain⁶. Il s'agit de réinscrire l'art dans un désir et dans une quête, dans une lenteur essentielle dont les villes et leur vitesse nous ont éloignés.

- 10 Selon cette même idée, l'expérience peut même susciter la déception, et l'œuvre découverte après un long trajet s'avérer inachevée ou embryonnaire. Sur l'immense carte des œuvres à découvrir sont mises sur le même plan des ateliers pour enfants ou personnes âgées, des dégustations culinaires proposées par des lycéens hongkongais, des partages de boules de riz (*The Onigiri Rice Ball Circle*), des installations en cours de montage qui restent pour le moins énigmatiques, des œuvres perceptives destinées essentiellement au regard des enfants (cages à poules d'artistes ou machines géantes à bulles de savon). Ludisme et émerveillement sont sollicités dans une grande confusion avec l'appréciation proprement esthétique. Le festival d'Echigo-Tsumari propose un échantillon de démarches multiples et hétérogènes qui nivelle toutes les approches. Là aussi, il s'oppose au mode d'exposition urbain qui privilégie le *White Cube* et sa manière de séparer radicalement l'œuvre achevée de son processus de fabrication.
- 11 Fram Kitagawa a conçu une démarche sociale et participative, en accord avec son idéalisme gauchiste, teinté de romantisme légèrement traditionaliste. Dans cet immense territoire dédié à l'art, des œuvres monumentales pensées *in situ* (comme celle des Kabakov dans les rizières en terrasse) ont été installées, mais également des écoles ou des maisons abandonnées ont été réinvesties de façon plus ou moins durable. Suivant l'un des enseignements de Tadashi Kawamata, auquel Fram Kitagawa s'associe souvent, l'œuvre se perçoit dans la démarche plus que dans le résultat. Le *Café Reflet* de Jean-Luc Vilmouth est conçu à partir des photographies des habitants prises au cours des quatre saisons ; la *Little Utopian House* de Jean-Michel Alberola accueille les réflexions des treize habitants du petit village de Koyamaru et a débouché sur la réalisation de deux longs-métrages. Tout se passe comme si l'œuvre n'était plus l'unité signifiante, mais la démarche. De l'entretien, elle mène à la construction architecturale, à la réalisation d'un premier film, puis d'un second, trouve son rythme et ses développements grâce à la relation que l'artiste noue avec la communauté locale. Le projet *The Day After Tomorrow* de Katsuhiko Hibino illustre également la dimension circulaire et réflexive propre à la Triennale, puisqu'il se propose

d'éditer, dans une ancienne école désaffectée, un journal recensant les événements de la vie des habitants du village pendant le festival – insistant donc sur le déplacement du regard par rapport au journalisme et à son goût du sensationnel et se voulant comme l'écriture d'une autre histoire possible. Rappelons que le festival d'Echigo-Tsumari naît en 2000. Son concept a émergé dans le contexte des années 1990, qui voit la fin du rêve japonais après l'éclatement de la bulle financière. Le festival se conçoit donc comme une utopie, une nouvelle manière de penser notre rapport au monde après la fièvre consumériste des années fastes – un autre monde possible, rêvé ensemble et dont les artistes seraient les premiers artisans. Il ne faut pas oublier la jeunesse gauchiste de Fram Kitagawa. Si les différents festivals qu'il orchestre prennent des dimensions inévitablement commerciales, ils n'en sont pas moins les réalisations de ce vieux rêve. De l'aveu même de Fram Kitagawa : « peut-être y-a-t-il des aspects de la Triennale incluant une dimension d'art populaire, ou d'art de vivre qui peuvent déplaire aux sensibilités des puristes. Mais Echigo-Tsumari s'aligne délibérément sur une approche qui sert le public et intègre l'art à la vie. »⁷

- 12 Irrémédiablement un Festival comme Echigo-Tsumari se différencie des biennales d'art contemporain internationales par sa dimension participative et l'intégration des populations à la démarche. Par exemple, pour la réalisation de son projet *Bonkei II* au milieu des rizières, l'artiste Hiroshi Furugori a demandé en 2003 l'aide de toute la population d'un village pendant trois semaines pluvieuses, faisant de cette réalisation l'œuvre du village plus que la sienne propre. Au fil des éditions une consigne a été maintenue qui empêche définitivement le festival de devenir un espace neutre d'exposition : l'artiste se voit dans l'obligation de toujours présenter en amont son projet à la municipalité et de demander directement l'autorisation aux habitants. La démarche est conçue depuis la réalité du territoire et non comme une idée plaquée de l'extérieur et venue d'en haut.
- 13 A partir de cette première expérience de nombreux autres festivals ont vu le jour, plus ou moins proches de la philosophie initiale de Fram Kitagawa. On peut expliquer cet engouement par la manne financière générée par ce type d'événement. Une municipalité ou une région, dont les budgets sont limités, préférera organiser une manifestation artistique plutôt que de se lancer dans un grand projet de construction immobilière. Et quand une idée marche au Japon, elle se développe de manière virale ; d'où la courbe exponentielle du nombre de festivals. Le grand public se sent par ailleurs très mal à l'aise par rapport à l'art contemporain qu'il comprend peu. En conséquence, l'inscrire dans le cadre rassurant des campagnes japonaises permet de l'en rapprocher. Les festivals relèvent ainsi d'une économie de la médiation culturelle, à l'instar des grands magasins qui pallièrent, dans le Japon d'après-guerre, la faiblesse des politiques culturelles et le petit nombre de musées⁸. Le problème demeure que la frontière entre pédagogie, didactisme et démagogie est ténue.



Reborn art Festival 2017, Kohei Nawa, *White Deer* © Anne-Sophie Lenoir

14 **Entre le local et le global : les tergiversations de l'art contemporain japonais**

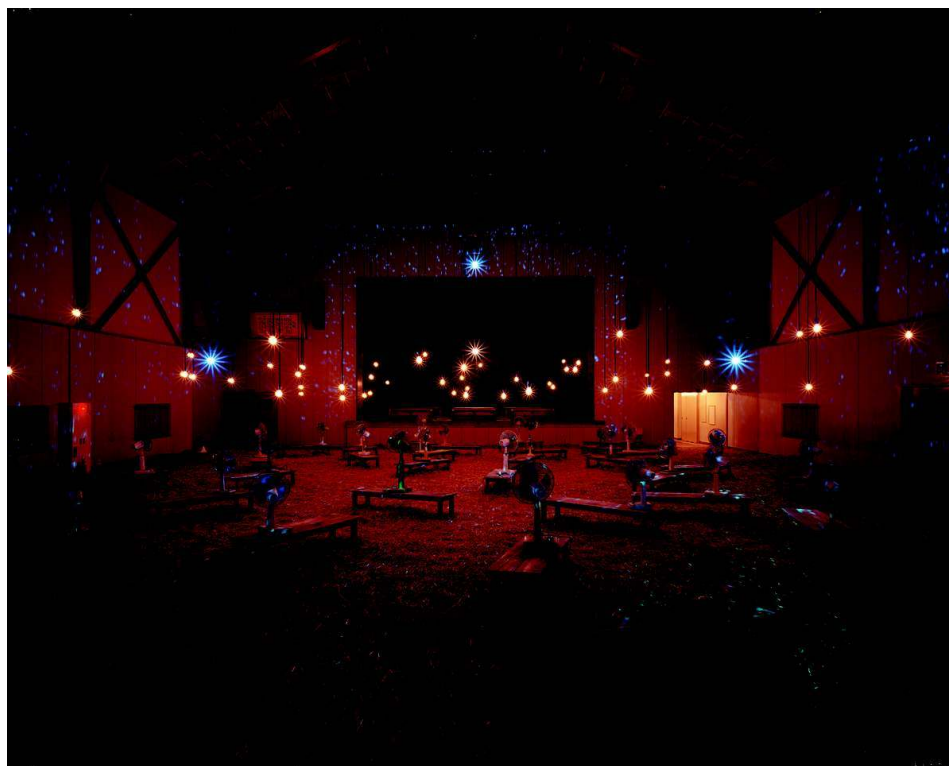
- 15 On peut construire un prisme de festivals, qui irait de la biennale de type occidental au *matsuri* traditionnel. Certaines manifestations japonaises s'apparentent en effet assez bien à nos grandes foires d'art contemporain : Tokyo Art Fair qui a lieu tous les ans et qui voit défiler beaucoup de visiteurs mais insuffisamment d'acheteurs ; la Triennale de Yokohama dont l'histoire depuis sa première édition en 2001 en dit long sur les difficultés que rencontrent les artistes japonais à trouver une place sur la scène internationale. Le Japon est entré un peu tard dans le jeu des biennales/triennales, comparativement à Shanghai (1996), Taipei (1998) ou Busan (1998)⁹. Le problème de ces biennales asiatiques était qu'elles étaient orchestrées par des commissaires occidentaux et de fait n'apportaient pas nécessairement le déplacement de regard qu'elles semblaient promouvoir. C'est la deuxième ville du Japon, Yokohama, avec sa tradition d'ouverture portuaire, qui se lança dans l'aventure avec l'ambition de sortir du modèle occidental. Comme l'étudie avec précision Adrian Favell dans *Before And After Superflat*¹⁰, Yokohama 2001 est la première triennale asiatique qui ne soit pas dirigée par un commissaire occidental et qui représente une majorité d'artistes japonais et asiatiques. Avec l'aide de la Japan Foundation, l'événement fut un immense succès, avec 300 000 visiteurs, dont un grand nombre d'étrangers. Le front de mer de Yokohama pouvait rêver de rivaliser avec l'Arsenal de Venise. Sa seconde édition fut également une réussite, mais dans un contexte tout différent. En raison de désaccords et d'absence de soutiens financiers suffisants, elle dut être repoussée d'une année et confiée *in extremis* à Tadashi Kawamata, qui transforma l'inachèvement des pièces et le manque de moyens en une très intéressante proposition de Triennale *work in progress*, mais sans réelle visibilité internationale. En 2008, des commissaires occidentaux prennent les rênes transformant l'événement en vitrine de l'art international plutôt qu'en tremplin pour les artistes japonais. De fait, l'art

contemporain japonais souffre de manière chronique d'un manque de reconnaissance, de financement et d'espace. Tel est le sens de la fameuse *galerie-sac-à-dos* (Nasubi Gallery) de l'artiste Tsuyoshi Ozawa. Entre un événement de portée internationale peu spécifiquement japonais, et une version japonaise peu reconnue à l'international, la Triennale de Yokohama 2017 semble trancher ironiquement. Intitulée *Islands, Constellation, et Galapagos*, laissant une large part aux artistes asiatiques, et orchestrée par des commissaires japonais, elle revendique la nécessité de revenir à des groupes humains plus restreints, d'adapter son action à une échelle plus modeste. Longtemps caricaturé sous le nom de *Galapagos*, en référence notamment à l'appellation de ces téléphones portables qui ne fonctionnaient qu'au Japon, l'archipel japonais semble aujourd'hui revendiquer sa singularité en même temps que son isolement. Le modèle des *Galapagos* est d'ailleurs implicitement présent derrière le concept d'Echigo-Tsumari, qui révèle pour certains la possibilité d'un nouveau *sakoku* – rupture du Japon par rapport au reste du monde pour se fermer sur lui-même – comme il l'a fait dans la période prémoderne¹¹. Aussi bien à Yokohama qu'à Echigo-Tsumari ou dans les autres festivals régionaux, on remarque un écart incroyable entre un événement très célébré au Japon, et peu reconnu à l'étranger (pas de visiteurs ni de journalistes occidentaux). Dans une certaine mesure, on peut comprendre le déploiement des festivals locaux comme le résultat du semi-échec des vastes triennales à l'échelle internationale. Cependant, le repli sur soi-même n'est pas aujourd'hui fermeture aux autres, mais investissement d'un champ d'action plus restreint, revalorisation du local au service d'une autre vision du futur. Voilà la leçon de l'explosion de la bulle des années 1990. Voilà la leçon de la catastrophe de Fukushima. Nous ne pouvons pas maîtriser le monde dans sa globalité. Il nous faut changer d'échelle et de régime d'action. Comme l'écrit Kiyokazu Washida, à l'occasion de la Triennale de Yokohama 2017 : « Le temps est venu pour les régions de se maintenir par elles-mêmes, non pas tant comme les branches d'un tronc principal mais comme les différents arbres d'une forêt. [...] Je suis très curieux de voir quels nouveaux mondes pourront surgir de cette conception. » De la même manière, la Triennale d'Aichi, centrée sur la ville de Nagoya, en 2016, valorisait la diversité et les différences, par opposition à une vision monolithique du monde. Dirigée par l'artiste et professeur Chihiro Minato, elle s'intitulait *A Rainbow Caravan* et invitait à penser le renouveau après la catastrophe sous la forme d'une mutation politique et utopiste, faisant du nomadisme l'alternative à une vision globalisée du monde.

- 16 Le Reborn Art Festival 2017 fait de cette envie de reconstruction l'occasion même d'un festival et se déroule sur la côte du Tohoku ravagée par le tsunami en 2011, autour de la ville d'Ishinomaki. Il a, dans une typologie des festivals, une place spécifique car il a été organisé de manière autonome depuis Tokyo par la galerie Watarium. A l'instar d'un grand événement d'art contemporain, le choix des œuvres est de très bonne qualité (Kohei Nawa, Nam June Paik, Rudolf Steiner, Aiko Miyanaga...), mais semble plus s'adresser au monde de l'art tokyoïte qu'aux populations locales. A rebours de la philosophie de Fram Kitagawa, la région est conçue ici davantage comme le territoire d'accueil d'une proposition imposée d'en haut. Cependant, l'événement témoigne de l'engagement de tous auprès de cette région meurtrie.
- 17 Aussi la stratégie du Reborn Art Festival diffère-t-elle de celle entreprise par le musicien Yoshihide Otomo qui a vécu à Fukushima toute son adolescence. Après la triple catastrophe de 2011, Yoshihide Otomo est à l'initiative d'un festival intitulé *Fukushima !* qui a lieu tous les 15 août, date de la fête des morts ou *O-bon matsuri*. Yoshihide Otomo

débuté toujours le festival par une danse traditionnelle d'*O-bon*, afin d'inscrire sa démarche dans les traditions populaires. Susciter des occasions de se retrouver à Fukushima est l'un des moteurs du festival. Depuis l'incident nucléaire, la région est soit évitée soit l'objet d'un tourisme malsain et voyeuriste, parfois organisé. Le festival *Fukushima !* tente d'éviter ces écueils et donne de bonnes raisons de venir à Fukushima.

- 18 A côté de ces festivals centrés sur les villes, il est, dans la lignée d'Echigo-Tsumari des festivals qui se tournent vers la découverte du patrimoine naturel et historique d'une région. C'est notamment le cas du célèbre festival de Setouchi qui vise à redynamiser les îles de la mer intérieure, victimes d'une dépopulation avancée et des excès de l'industrialisation. Comme à Echigo-Tsumari, le directeur artistique Fram Kitagawa y programme des installations dans les maisons, les écoles, les temples, les ports et les rizières. Comme pour le Japan Alps Art Festival, proposition 2017 de Kitagawa, l'œuvre n'est parfois qu'un prétexte pour nous faire parcourir un long itinéraire et nous amener à découvrir les plus beaux points de vue sur l'archipel, le lac Kizaki ou le mont Takagari. On peut alors se demander ce qui justifie cette annexion de l'art au profit du tourisme et si la région a besoin de cet investissement artistique supplémentaire – les sites naturels étant éblouissants par eux-mêmes.



The Echigo-Tsumari Art Triennale - Christian Boltanski en collaboration avec Jean Kalman, *The Last Class*, 2006 © H. Kuratani

- 19 **Spécificité japonaise ou dernier avatar de l'« art relationnel » ?**
- 20 En dépit du consensus social qu'ils convoquent, plusieurs reproches peuvent être adressés à ces festivals. Dans quelle mesure les retombées économiques bénéficient-elles tout d'abord aux populations locales ? Dans le cadre d'un festival comme celui d'Echigo-Tsumari, s'il y a des bénéfices en termes de brassages économiques et de population pendant la période *stricto sensu* du festival, on note assez peu de revitalisation du territoire en dehors de ces périodes. Le festival ne parvient pas lui seul à endiguer l'exode

rural, à l'exception près d'un phénomène peu significatif de gentrification par l'installation de jeunes habitants des villes. Plus encore, n'y aurait-il pas un effet négatif à déplacer les œuvres dans des contextes qui ne leurs sont pas entièrement dévolus ? Si la plupart du temps, les œuvres sont conçues *in situ*, d'autres sont déplacées et perdent de leur force dans un rapport d'échelle avec la nature qui ne leur est pas favorable. Mais c'est surtout en raison d'une conception de l'art hétéronome que l'on peut critiquer ce type de manifestations. Dans ces contextes, l'art sert une fin autre que la sienne – la revitalisation d'une région (celle de Niigata, les îles de Setouchi, la côte dévastée du Tohoku), les attentes des touristes et des randonneurs, les ambitions économiques des municipalités. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant définit précisément le plaisir esthétique par son autonomie, par l'absence d'interférence économique ou sociale : un château ne nous plaît esthétiquement qu'indépendamment de considérations sur le régime politique qui en a fait la commande. A l'inverse, les festivals ont un but objectif et extra artistique – la relation sociale qu'elle suscite ; l'art y devient utile, intéressé, politique et hétéronome. Cependant la critique ne semble pas porter au bon endroit : comme le rappelle Kitagawa, cette question de l'autonomie et de la pureté de l'art est d'orientation proprement occidentale. L'histoire japonaise n'a pas autant cloisonné beaux-arts et arts appliqués ou fonctionnels. « Tout ce qui est fait de la main de l'homme est art », écrit Kitagawa¹². La critique d'un art impur relève d'une catégorisation occidentale qui ne s'applique pas nécessairement aux arts japonais (l'*ikebana*, l'art des kimonos, ou de la céramique ne se définissent pas ainsi dans leur opposition à la fonction)¹³. C'est plus largement un reproche qui pèse sur l'ensemble de l'art qui a été appelé relationnel, c'est-à-dire qui trouve l'une de ses finalités dans la relation humaine qu'il construit. On pourrait inscrire ces spécificités japonaises dans le débat autour de l'art relationnel et ses critiques par Claire Bishop¹⁴ ou Eleanor Heartney¹⁵. Mais comme le remarque Adrian Favell avec étonnement¹⁶, le Japon ne figure jamais comme pièce à conviction dans ces débats. Au contraire, il semble en être venu à un art dit « relationnel » pour des raisons et par des cheminements autres. En un mot, ce n'est pas pour des raisons idéologiques ou un positionnement conceptuel que les artistes japonais se sont tournés vers des formes d'art collaboratif, mais pour des raisons de nécessité historique et de tradition différente. L'exemple du photographe Naoya Hatakeyama est très parlant à cet égard. Après le tsunami qui a dévasté sa ville natale de Rikuzentakata, il s'est demandé ce qu'il pouvait faire pour les habitants, alors même qu'il avait toujours pratiqué la photographie de manière très autonome et classique, sans visée sociale spécifique. Il s'est rendu compte qu'en tant que photographe, il pouvait entretenir la mémoire de la région et qu'en ce sens lui aussi était utile. Ces deux aspects ne sont pas nécessairement antinomiques : une œuvre peut être absolument belle, tout en ayant une fonction sociale dans un contexte déterminé. Nous reviendrons donc sur des pièces particulièrement réussies qui, si elles sont tributaires du contexte du festival pour lequel elles ont été conçues, n'en sont pas moins radicales et absolues.



Yokohama Triennale 2017 - Yukinori Yanagi, *Project Godzilla "The Basement of Yokohama Port Opening Memorial Hall"* © Kato Ken

21 Un laboratoire pour une nouvelle scène artistique

- 22 Par leur ampleur événementielle, les festivals deviennent le territoire et l'espace que les artistes japonais réclamaient pour l'art contemporain de manière insistante depuis la seconde moitié du XXe siècle. Lieux d'expérimentation, ateliers à ciel ouvert et à grande échelle, les festivals permettent d'observer les tendances récurrentes, les motifs ou les rapports au monde qui traversent une génération. Or précisément, depuis le 11 mars 2011, on constate un certain ralentissement de la production de l'art *superflat* et pop, centrés sur l'univers personnel¹⁷, et à l'inverse l'apparition d'engagements politiques et participatifs, ainsi qu'une redéfinition de l'échelle d'intervention plus modeste et moins idéologique.
- 23 C'est la thématique de la reconstruction et du vivre à nouveau qui irrigue les festivals depuis lors. Au Reborn Art Festival, l'artiste Shimabuku a remis debout les débris laissés par le tsunami sur la plage de Norihama. Cette installation forte et belle, intitulée *Placing Things Straight* redonne un point d'équilibre aux choses et au paysage. Reconstruire fait passer de la passivité à l'action. C'est aussi dessiner les lignes de notre monde à venir. La démarche de Tadashi Kawamata s'inscrit dans cette vision architecturale légère qui, au lieu de présenter des installations spectaculaires, esquissent des propositions laissées au bord de leur réalisation. Plus dessinateur du paysage qu'architecte, Tadashi Kawamata trace des lignes idéales de constructions utopiques, telle que cette terrasse circulant au milieu des arbres du Japan Alps Art festival.
- 24 Cependant, il y a dans le préfixe « re- » de renaître ou de reconstruire un souvenir et une trace du traumatisme¹⁸. Ce souvenir est essentiel pour le festival Reborn qui se déroule sur le territoire même du Tohoku détruit par le tsunami. Celui-ci exige un monument qui rappelle et dépasse le traumatisme et ses stigmates : la statue géante d'un cerf que Kohei Nawa a modélisé à partir d'une pixellisation de cerfs empaillés achetés sur Internet. Le blanc et le brillant du matériau qui scintille au soleil renvoie à l'idée d'un avenir immaculé, tandis que la ramure du cerf, qui semble encore pousser, reprend les motifs

des débris de bois laissés à terre par le tsunami pour les élever jusqu'au ciel. Un peu comme un phare lancé au bout d'une jetée, le cerf évoque l'espoir que les commissaires du festival ont voulu exprimer. Seule pièce pérenne du festival, elle fait fonction de monument et magnifie le paysage environnant tout en inspirant un grand apaisement qui provient peut-être de cette forme à mi-chemin de la concrétude et de l'abstraction.

- 25 Autre monument plus singulier, l'œuvre du collectif d'artistes activistes et provocateurs Chim Pom surprend par sa radicalité et son économie. L'installation est placée sous terre et nécessite de se couvrir chaudement avant d'y pénétrer. Après une courte descente, le visiteur se retrouve dans une salle réfrigérée obscure, où en son milieu est éclairée, comme un bijou sous une vitrine de verre, une larme gelée, qui reste ainsi à l'état de glace grâce aux -9°C qui sont maintenus continuellement. Ce monument pour les familles endeuillées par le tsunami est dit avoir été réalisé à partir de vraies larmes – de joie ou de tristesse – des locaux. Cette larme, solide, cristalline, précieuse qui dit sa fragilité et sa résistance, irradie par sa ténuité. Beauté et fugacité du monde concrétisé dans ce sous-sol, là-même où reposent peut-être encore les cadavres et les morts. Sarcophage ou catacombe, il y a une vraie violence du dispositif de présentation qui conduit le visiteur lui-même dans un état d'inconfort, à l'état de glaciation, de corps froid (c'est l'autre raison des -9°C). Cette larme ne peut pas être vue longtemps, ne peut pas être supportée longtemps. Chim Pom a déjà réalisé une installation sur le thème de l'exposition impossible avec *Don't Follow The Wind* (ouverte en 2015) qui rassemble plusieurs œuvres d'art dans la zone contaminée autour de la centrale de Fukushima, et qui est donc interdite au public. Ouvrir une exposition à proprement parler « invisible » met en exergue les nouvelles frontières du monde, aux limites du pensable, du supportable et du visible. A la jonction de l'art participatif, de l'art sentimental et poétique et de l'Art conceptuel, la larme gelée de Chim Pom conduit aux confins de la catastrophe. Car au Reborn festival, les terres sont encore chargées du drame qui a eu lieu. D'où l'audace de convoquer ici, sur cette terre hantée, les fantômes, comme le fait également Hiraki Sawa dans ses films projetés dans une grotte au bord de l'eau.
- 26 Les fantômes sont devenus un motif récurrent de la production artistique depuis Fukushima, reprenant ainsi un sujet ancien de l'iconographie traditionnelle japonaise. Tout autant que la présence des morts qui nous entourent, ils représentent cette suspension menaçante et invisible qui plane depuis la catastrophe de la centrale de Fukushima. Le fantôme est la part visible de l'invisible, la part de mort du vivant. Figure du seuil et de ce partage du sensible, le fantôme est créature du désastre, et plus encore de nos désastres modernes. On pense par exemple à la sculpture aérienne, *Liminal Air*, de Shinji Ohmaki, présentée en 2014 à Echigo-Tsumari, puis flottante en 2015 devant les grandes baies vitrées du Mori Museum voilant le panorama que l'on avait de la ville. Rappelons aussi la série de pièces de Tsuyoshi Ozawa, intitulée le « Retour de... », qui met en scène de manière fictionnelle les voyages à l'étranger de grandes figures de l'histoire japonaise, comme le peintre Fujita ou le philosophe Kakuzo Okakura (Yokohama Triennale 2017). De manière moins humoristique et plus politique, l'artiste Yukinori Yanagi fait lui aussi revivre les hantises du passé. Pour la Triennale de Yokohama 2017, il s'est installé dans les sous-sols du Port Opening Memorial Hall. Dans la pénombre, un drapeau japonais rongé par les fourmis est exposé : fêlé, lézardé, brisé, à la fois fragile et extrêmement lyrique, un chant du cygne. Dans la salle suivante, un œil géant placé au milieu de débris devient l'écran de projection de toutes les explosions nucléaires. Les champignons atomiques s'inscrivent dans la rétine comme objet de fascination et de

sidération. De salle en salle, Yukinori Yanagi mêle la dimension politique et historique à un expressionnisme poétique et violent : dans une scénographie de fin du monde, notre propre responsabilité est interrogée. Débris et écriture dans l'espace créent un environnement suspendu et brûlant, comme la planète en feu qui clôt le parcours.

- 27 Les fantômes et autres revenants ne sont pas les seuls à revivre. Il y a aussi les convalescents qui sentent à nouveau avec une intensité accrue les petites impressions de la vie. Le festival Reborn cherche à redonner à voir la beauté du paysage abîmé de la côte du Tohoku. Plus généralement les festivals sont le lieu d'expérimentation pour tous, les enfants comme les spécialistes d'art, de cette ténuité de la vie et de sa préciosité ; d'où tous les dispositifs proposés pour accroître notre perception. Beaucoup d'œuvres-fenêtres sont là pour recadrer le regard et restituer comme en un tableau la nature environnante. D'autres dispositifs plus singuliers sont utilisés comme la baignoire que transporte partout Takayuki Yagi. Tout se passe comme si ce dernier redonnait vie au paysage en lui offrant la caisse de résonance qu'est le bain. Pour le Japan Alps Art Festival, le collectif Mé a conçu une grotte toute blanche et aux formes arrondies d'où le paysage peut être vu, comme depuis une matrice originelle. Il s'agit de revivre de manière purifiée, après la tempête. Au Sapporo International Art Festival, Akio Suzuki a installé des stèles où le spectateur doit se placer pour écouter la nature. A la fois point de vue et point d'écoute, ces positions dessinent une acupuncture du paysage à la sensibilité renouvelée.
- 28 Prendre conscience du monde qui nous entoure, mais également des autres, telle serait la véritable expérience du revivre. Aussi les démarches collectives présentées dans ces festivals ne relèvent-elles pas tant de la collaboration que de l'attention à l'autre. C'est notamment le cas de l'œuvre de l'artiste islandais Ragnar Kjartansson, présentée à la Triennale de Yokohama 2017. Depuis des pièces différentes, des musiciens essaient de jouer la même musique à partir de ce qu'ils entendent par le biais d'écouteurs. Grâce à l'attention aux autres, la musique produite est harmonieuse et assez hypnotique : l'œuvre associative plus que collective questionne nos capacités à se connecter les uns aux autres grâce à l'art et à la musique.



Yokohama Triennale 2017 - Ragnar Kjaratansson, *The Visitors* © Tanaka Yuichiro, with courtesy of the artist

29 Le festival : un art nouveau ?

- 30 C'est également ce dispositif d'harmonie préétablie rendue possible par l'art qu'utilise Yoshihide Otomo, directeur artistique du festival de Sapporo. Chaque œuvre proposée est autonome et a été conçue par l'artiste seul. Cependant, si on les regarde attentivement, les installations semblent se répondre les unes les autres. Toutes partent de débris d'un monde passé qui en s'accordant continuent d'émettre des sons ou des mouvements. Ainsi dans l'installation de Yuko Mohri, de vieux pianos se mettent à jouer tout seuls : l'artiste transforme le long corridor de l'université en un paysage sonore où le vent peut souffler et ramener à la surface les échos du passé. Tetsuya Umeda rassemble des objets trouvés dans le grenier désaffecté d'un grand magasin et les met en mouvement en lien avec les vibrations du bâtiment lui-même. Kanta Horio investit une maison abandonnée et la meut d'un dispositif qui lui permet d'ouvrir ses portes et de s'éclairer toute seule. Tout se passe comme si cette maison hantée s'éveillait d'un long sommeil, baillait et poussait un cri avant d'être définitivement détruite après la Triennale. Le mouvement de la vie, de la mémoire, des objets est plus ample que celui de l'homme. Ne faut-il pas rester attentif à ce fond commun du vivant qui nous lie les uns avec autres ? *Intention and Substance*, très belle installation de Satoshi Hata, nous rend aussi attentifs à ce cycle de la vie. Satoshi Hata fait coïncider au même moment l'eau sous forme liquide et gazeuse dans un circuit extrêmement court qui défie nos catégories de pensée et explose en étincelles rétroéclairées.
- 31 Toutes ces œuvres relèvent d'un automatisme dont l'homme est absent.
- 32 D'une installation à l'autre, des phénomènes de récurrences apparaissent et l'ambition délibérée d'Yoshihide Otomo devient visible. Les artistes – sauf peut-être les musiciens dont il est – travaillent ordinairement peu ensemble. Il a voulu les faire collaborer sans qu'ils ne s'en rendent compte et les a fait participer à son grand *jazz band* qu'est le festival tout entier. Ainsi peut se comprendre le titre de sa Triennale *How Do We Define "Art Festival"*? La forme interrogative signifie que le festival est caché et à construire ; le festival est la grande œuvre, faite de toutes les autres mises en circuit. Yoshihide Otomo serait un grand chef d'orchestre et le festival un immense concert qui accorderait différentes propositions artistiques et relierait les individus entre eux. En un sens, Yoshihide Otomo se trouve très proche de la conception initiale de Fram Kitagawa qui concevait le festival à grande échelle et élevait la fonction curatoriale au rang d'un art véritable¹⁹. Ainsi s'invente le festival comme un art polyphonique, une œuvre d'art totale. Il y a un côté enchanteur chez Kitagawa ou Otomo, un côté Jacques Demy, qui fait du festival une vraie fête. On est donc loin d'un art relationnel tel que les théoriciens occidentaux l'entendent. Il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'art à des fins hétérogènes, mais d'élever l'art à une conception totale, communautaire et populaire : le festival comme nouveau modèle de société – comme réponse aux catastrophes.

NOTES

2. Je remercie pour leurs remarques et le temps qu'ils m'ont accordé : Tadashi Kawamata, Anne-Sophie Lenoir, Rei Maeda, Aomi Okabe, Yoshihide Otomo, Tetsuya Ozaki, Reiko Setsuda, Yukiko Shikata, Samson Sylvain, Kanoko Tamura, Keiko Toyoda, Reiko Tsubaki.
3. Bouvier, Nicolas. *Le Vide et le plein : carnets du Japon, 1964-1970*, Paris : Folio, 2004, p. 59
4. Cf. <http://www.biennialfoundation.org/2017/09/connectivity-method-future-biennales-triennales/>. La même réflexion portée à la formule spécifique du festival est induite par le titre de la Triennale de Sapporo 2017 : *How Do We Define "Art Festival"?*.
5. Favell, Adrian. *Before And After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*, Hong Kong : Blue Kingfisher Limited, 2011, p. 174
6. Cf. Favell, Adrian. « Echigo-Tsumari and the Art of the Possible. The Fram Kitagawa Philosophy in Theory and Practice », in Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, The Echigo-Tsumari Art Triennale And The Vision To Reconnect Art And Nature*, Princeton Architectural Press, 2015, pour l'édition anglaise.
7. Kitagawa, Fram. *Art Place Japan*, Op. cit., p. 222
8. Cf. Patin, Cléa. *La Fabrique de l'art au Japon : portrait sociologique d'un marché de l'art*, Paris : CNRS, 2016 (chapitre 2, « Les Grands magasins vecteurs privilégiés de la diffusion des œuvres d'art »)
9. Il nous faut néanmoins mentionner la Biennale de Tokyo extrêmement avant-gardiste. Sa dixième édition en 1970, réalisée par Yusuke Nakahara et organisée par le journal *Yomiuri*, a eu une grande importance dans l'histoire des avant-gardes japonaises. Cette forme de biennale, embryonnaire et trop précoce, prend cependant fin, juste après l'édition de 1970, par manque de soutiens financiers et de relais auprès du grand public.
10. Favell, Adrian. *Before And After Superflat*, Op. cit.
11. *Ibid.*, p. 183
12. Kitagawa, Fram. *Art Place Japan*, *Ibid.*, p. 240
13. C'est ainsi que Takashi Murakami justifie l'inscription de son mouvement pop *Superflat* dans l'histoire de l'art japonais. Murakami explique qu'il y a en japonais un concept pour divertissement et un concept pour l'idée de métier, mais qu'il n'y a pas à proprement parler de notion d'art. Aussi les réalisations artistiques se situent-elles toujours entre le divertissement et le métier d'art. Par exemple, les estampes de l'*ukiyo-e* relevaient de la publicité et de la promotion des acteurs, des courtisanes ou des plus beaux paysages du Japon, plus que d'une définition autonome de l'art.
14. Bishop, Claire. « The Social Turn: Collaboration and Its Discontinuents », *Artforum*, n° 44, février 2006, p. 178-183
15. Heartney, Eleanor. « Can Art Change Lives? » *Art in America*, 100, n°6, juin 2012, p. 67-69
16. Favell, Adrian. *Before And After Superflat*, *Ibid.*, p. 165-166
17. Concernant cette tendance des années 1990-2000, on renvoie ici aux analyses des différents théoriciens ayant contribué aux catalogues de Takashi Murakami *Superflat* et *Little Boy*.
18. Cf. sur ce point : Worms, Frédéric. *Revivre : éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris : Flammarion, 2012
19. Beaucoup d'artistes japonais d'ailleurs se transforment progressivement en organisateurs de manifestations artistiques y voyant le prolongement – voire l'aboutissement – de leur démarche artistique.
1. Julie Crenn « *Who Run the World ? : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes* », *Critique d'art*, n°47, automne/hiver 2016, p. 100-115

AUTEUR

CLÉLIA ZERNIK

Normalienne, agrégée et docteur en esthétique, Clélia Zernik est professeur de philosophie de l'art aux Beaux-Arts de Paris depuis 2011. Ses premières recherches portent sur la relation entre art et sciences, telle qu'elle est élaborée par les psychologues de la perception et par les phénoménologues (*Perception-cinéma*, Paris : Vrin, 2012 ; *L'Œil et l'objectif*, Paris : Vrin, 2014). Celles-ci s'orientent désormais vers le cinéma (*Les Sept samourais* d'Akira Kurosawa, Louvain : Yellow Now, 2013 ; *L'Attrait du café*, Louvain : Yellow Now, 2017) et l'art contemporain japonais, grâce à des séjours d'études à l'université Waseda et à l'université de Tokyo.